

SOBRE *MORDER EL SILENCIO*, DE ARTURO VON VACANO

POR

ANA REBECA PRADA

University of Texas

La obra literaria del escritor boliviano Arturo von Vacano, en el área de la novela, consta de tres obras: *Sombra de exilio*, impresa por primera vez en 1970; *El apocalipsis de Antón*, publicada únicamente en 1972, y *Morder el silencio*, en 1980¹.

Esta última novela plantea una visión específica del problema del escritor en Bolivia a través del tratamiento de la experiencia individual de un intelectual en conflicto con el medio. Es éste el aspecto que explora el presente análisis.

En el contexto literario local, la novela estaría situada entre los textos que, esencialmente insertos en una realidad urbana, enfocan las diversas facetas de la historia contemporánea del país. Particularmente interesante por el uso del discurso personal autorreferencial y por la incorporación del rasgo autobiográfico en el espacio representacional, *Morder el silencio* presenta la característica de recrear una experiencia adquirida en contacto con el aparato represivo dictatorial para proyectarla a la «cerrazón social» o tendencia histórica hacia la clausura que rige la realidad literariamente capturada².

¹ Maurice Blanchot, «The 'Sirens' song», en *The Sirens' Song: Selected Essays* by nicipal 1971 (La Paz, 1972). *El apocalipsis de Antón* (La Paz, 1972). *Morder el silencio* (La Paz: Ediciones del Instituto Boliviano de Cultura, 1980). Citaremos por esta única edición de *Morder el silencio*, poniendo la página correspondiente entre paréntesis.

² Luis H. Antezana, «A puerta cerrada», en *Presencia* (24 de mayo de 1981), Segunda sección, 1. Antezana reconoce, en una serie temática recurrente, una «Literatura de la clausura» y aclara que la «clausura es, sobre todo, una mirada crítica sobre nuestra sociedad y sobre nuestra condición humana; no es que la literatura esté cerrada, sino la sociedad y, en ella, los seres por ella determinados».

La novela desarrolla el registro que de sus vivencias hace un individuo cuya vocación literaria y periodística y cuya concepción de vida existen en fundamental conflicto con la represión imperante. El texto no se limita, sin embargo, a ello y desarrolla, también, una aguda reflexión sobre el desempeño de una tal vocación en un medio esencialmente ajeno a ella.

A la prohibición de la palabra crítica, por un lado, y a la indiferencia ante ella por el otro, se suman los reclamos de la vida personal y las obligaciones destinadas a la obtención del sustento familiar. La actividad creativa, la necesidad de escribir, pues, pueden concretarse únicamente en fragmentos de tiempo indefectiblemente insuficientes.

No es, por ello, extraño que las imágenes dominantes en la novela —la Celda, la Bestia, el Canto de la Sirena— señalen al acorralamiento del individuo, a la amenaza que pesa sobre el libre desempeño de su vocación y a la inflexible voluntad de retener esta última intacta.

La Celda es, a un nivel, el espacio en el que los mecanismos de la represión entran en contacto con el individuo; es el lugar del encierro temporal:

Había escrito lo que era justo, pero escribir lo que es justo es un lujo que no puede darse nadie. No había conseguido cambiar nada escribiendo lo que es justo ni jamás lo conseguiría. Pero había logrado molestar a algún poderoso.

De modo que la lección continuaba. Por el momento, sólo sed y hambre. Sed y hambre de dos días, una nada. Sin cigarrillos, una molestia. Con frío, caminando de un lado al otro en la gran celda (p. 130).

Simboliza, a otro nivel, la situación en la que se vive cuando se es necesario para otros mientras se está librando una batalla solitaria e individual; situación a la que Amor impone el «no poder salir por la puerta prohibida de las sombras» (p. 189). Es el ceder a la «jaula de adentro, la jaula del Amor» (p. 250) y aceptar el silencio proveedor de seguridad para quien se ama y de una especie de muerte en vida para quien lo sufre. No es ajeno a la imagen de la Celda el proceso simbólico de aniquilamiento por el que el «yo» atraviesa al haberle sido bloqueada su libertad.

Magnificada esta sensación de encierro y clausura a su máxima expresión, llega a concebirse al mundo mismo como una «jaula enorme y bestial» (p. 130) en cuyo interior se nace crisálida para nunca poder llegar a ser mariposa (p. 60); es así que en la «avenida» por la que el «yo» va recorriendo y reconociendo su acorralamiento «se vislumbra el muro que no deja pasar el sol» (p. 93).

La Bestia —imagen de esa «barbarie» a la que Von Vacano declaraba

haber llegado a temer³— no es sólo la personificación del origen, medios y perpetuación de la represión; es, también, la figura dominante en la historia de un país en el que se ha podido concebir una «dinastía» por medio de la cual la Bestia permanece impune en sus diversas facetas. Es, pues, la imagen del poder adherido a una nación que no termina por serlo completamente al no enfrentar su realidad y cambiarla (p. 233).

Es, por otra parte, la entidad frente a la cual se miden las verdaderas dimensiones de la vocación: esta última sobrevive, como componente esencial del individuo, a la profunda transformación que desencadena el contacto con el mundo sin ley ni sentido de la Bestia. Contacto este que conduce a la siguiente afirmación:

Me ha mostrado el mundo como es. Y es su mundo. Yo nunca podré aceptar su mundo. Jamás podré aceptar la verdad. Nunca dormiré tranquilo. Nunca podré confiar en nadie. Nunca volveré a concebir mi vida como lo fui haciendo, de lecturas, de diálogos, de búsquedas silenciosas y esperanzadas, bellas, sutiles, sorprendentes y armónicas, de respuestas para el eterno qué soy, de dónde vengo y a dónde voy. Nunca

Eso ha hecho el aliento de la Bestia (pp. 254-255).

El Canto de la Sirena opera en estrecha relación con la escritura y la búsqueda de la verdad. Actúa como un llamado que, una vez inmerso en el individuo, instaura el «vicio de escribir» y el «sino extraño, el que fuerza al hombre a precisar de su obra, intentar su búsqueda y no hallar paz sin haberla intentado» (p. 222). Establece, como sinónimo de verdad, un «compromiso de cianuro» en una realidad en la que se corrompe la verdad.

Como sinónimo de una vocación literaria, origina angustia porque aísla a quien lo escucha ante la indiferencia de unos y lo pone en peligro ante la amenaza de otros. Se convierte, así, en «eco monstruoso en la cabeza» (p. 84); pero, en última instancia, es la fuerza regeneradora que permite recomenzar y que entra en sinonimia con la vida. Por ello, el individuo puede exclamar, una vez despojado de lo más suyo por «la zarpa monstruosa» de la Bestia: «El Canto de la Sirena soy yo» (p. 264). La realidad esencial de la necesidad de escribir permanece intacta.

Puede concebirse, a un nivel más englobante; al Canto de la Sirena como el motor de la escritura y, a partir de ello, como una presencia que

³ «Yo gozo de escribir», «Diálogo», en *Hipótesis*, núm. 7 (1978), p. 368. «He aprendido a contentarme con escribir para mí», comenta Von Vacano, «y a veces parece que sólo fuera para mí, porque he aprendido a temer a la Barbarie [...] hay en este país oficios peligrosos y equivocados, y a mí me gusta decir cosas cuando escribo».

convierte la novela en espacio propicio para el pleno despliegue de su encanto. Induce a la imagen autorial que convive con él en el texto a emprender el viaje que es, precisamente, el de la narración⁴. Inevitablemente atraído a las profundidades que le sugiere el escucharlo, el «navegante» emprende una persecución que es en sí misma parte del canto. La posibilidad de penetrar la distancia que lo separa de él convierte a ese llamado en urgencia de cantar⁵.

La forma que asume la novela en tanto procesamiento de la marginación y acorralamiento del individuo es, básicamente, una dramatización del acto escritural dentro del enunciado originalmente creado por el autor real⁶. Esta dramatización está regida en el texto por el esquema básico de la comunicación: el «escritor» instaure explícitamente un diálogo con su «lector» y organiza su narración de acuerdo a esta relación elemental:

Haber escrito, no para ti, sino contigo.

A medida que vas yendo de línea en línea si es que no has escuchado mis invitaciones cortesés y menos cortesés para que te marcharas, debo decirte que, así como vas leyendo, voy leyendo contigo[;] te necesitaba (p. 263).

La novela dramatiza, por otra parte, la lectura de sí misma, asumiendo, al incorporar diversas imágenes del «lector», la crítica que prevé suscitar. Se construye, así, el texto a partir de la dinámica del diálogo, y ésta puede entenderse, en última instancia, como la manifestación de una actitud polémica altamente crítica matizada esencialmente por la autocrítica.

Así, el narrador-escritor va desarrollando una postura propia a partir de respuestas y reacciones dirigidas a los destinatarios de su mensaje escrito:

¿Cuál es la alternativa?, preguntaba.

Yo sé, porque lo he sufrido ya, que habrán quienes me critiquen

⁴ Maurice Blanchot, «The Sirens' song», en *The Sirens' Song: Selected Essays by Maurice Blanchot*, traducido por S. Rabinovitch, editado por G. Josipovici (Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1982), p. 61.

⁵ *Ibidem*, pp. 59-60. El texto original es el siguiente: «This song was addressed to navigators, to daring, restless men; and it was a kind of navigation in its own right. For it was distance and suggested the possibility of penetrating this distance, of turning song into the urge to sing.»

⁶ M. M. Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, traducido por T. Bubnova (México: Siglo XXI, 1982), p. 289. «Los géneros secundarios de la comunicación discursiva —dice Bajtín— suelen representar diferentes formas de la comunicación primaria. De allí que aparezcan todos los personajes convencionales de autores, narradores y destinatarios. Sin embargo, la obra más compleja y de múltiples planos de un género secundario viene a ser en su totalidad, y como totalidad, un enunciado único que posee un autor real.»

y me dilapiden porque esa pregunta significa, en cierto modo, una negativa de las alternativas.

Me hablarán de ideologías. Me contarán canciones bravas de héroes anónimos. Me dirán que hay que leer en libros gruesos para hallar las alternativas.

[...]

No me mientan más, Parientes (pp. 112-113).

Permea toda la narración la conciencia de que su percepción y tratamiento de la crisis por la que atraviesa provoca severo cuestionamiento. Crisis ésta que emerge de sí mismo en tanto escritor cuyo sentido del deber llama a integrarse a la lógica reacción contra las diferentes manifestaciones de la opresión y en tanto hombre empujado a velar por la seguridad y felicidad de quienes conforman una básica unidad de sentido en su vida. La inserción de voces censuradoras revela el debate interno que conlleva el aceptar una realidad éticamente conflictiva con un conjunto de valores inaplicables en una realidad distorsionada. La edificación de una nueva definición personal ante esta situación ⁷ figura un verdadero «proceso» al que se somete una conciencia: asume la acusación, desarrolla su defensa y justificación y desemboca en un dictamen íntimo que le devuelve el sentido del control y del orden. Dictamen íntimo que consiste en haber asumido su condición de hombre cuya única posible entrega pertenece al Amor y cuya única dirección vital está regida por su vocación. Todo ello precedido por el drástico desarraigo de toda otra noción de pertenencia o deber.

Para el desenvolvimiento de este «proceso», es de especial interés la revisión que el individuo lleva a cabo de su pasado y, en el seno de éste, de su obra anterior. La discusión sobre *Sombra de exilio* y sobre *El apocalipsis de Antón*, que incorpora *Morder el silencio* en su propio desarrollo narrativo, concede a la novela su rasgo autobiográfico fundamental. Al atribuirse la autoría de las dos primeras novelas de Von Vacano, el narrador anónimo entra en relación de identidad con el autor ⁸. Pertenecer esta

⁷ Con respecto a la definición personal que persigue el héroe de la novela en el interior de un medio que lo oprime, Ralph Freedman concluye que el espacio de la novela es «a cosmos enlivened by man's crucial activity, within and outside history, to define himself in relation to others and to be shaped by, even as he himself shapes, that terrifying reality outside, with which he must come to terms». «The Possibility of a Theory of the Novel», en *The Disciplines of Criticism*, editado por P. Demetz, T. Greene y L. Nelson (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 77.

⁸ Philippe Lejeune construye su teoría del «pacto autobiográfico» en torno a la noción de que «ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité que est scellé par le nom propre». «Le pacte autobiographique», en *Poétique*, núm. 14 (1973), p. 152. Revisa, sin embargo, esta idea inicial al

particularidad a la orientación general de la novela: en su totalidad, ésta proyecta un contacto inmediato de su autor con el mundo que representa y esta situación hace posible la aparición de la imagen autorial en el espacio de la representación⁹. El hecho, sin embargo, de que se incluya entre los materiales incorporados en la construcción de la novela a la experiencia personal, de que se convierta la realidad inmediata en el objeto de la escritura y de que la narración cobre el sentido de un diálogo dirigido a lectores contemporáneos no varía la realidad básica de todo texto literario: «Todo lo dado se recrea dentro de lo creado, se transforma en él»¹⁰. El proceso de producción de la obra «crea algo absolutamente nuevo e irrepetible»¹¹ e incluye la libertad creadora de la imaginación¹². Por ello, el rasgo autobiográfico no puede limitarse a reflejo o expresión de algo existente, sino que debe concebirse como parte integrante de una totalidad original.

Se hace mención, pues, de las dos obras previas de Von Vacano en *Morder el silencio* y se provoca, así, un enfrentamiento entre aquéllas y ésta, un diálogo entre las diferentes proyecciones que cada una había logrado en tanto precedente de la que las incorpora.

Von Vacano, antes de la publicación de su tercera novela, había comentado que *Sombra de exilio* es recuerdo, «relato de lo vivido, alterado por la necesidad de afilar las puntas de una vida tan común como cualquiera»¹³, y que *El apocalipsis de Antón* es interpretación, un intento de entender el país «aplicando la imaginación, el malabarismo de las palabras y sublimando la realidad parcial que veo de mi país»¹⁴. *Morder el silencio*, en renovado afán inquisitivo, origina la necesidad de una reevaluación.

Incluye a su antecesora inmediata para replantear aspectos relacionados con la posición ideológica; transforma un llamado a la acción en un llamado pacifista a la conciencia:

comprobar la creciente ambigüedad que ofrece un gran número de novelas en términos de la identidad entre autor y personaje: «Du 'mentir vrai' à l'"autofiction", le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise qu'elle n'a jamais été la frontière entre les deux domaines». «Le parte autobiographique (bis)», en *Poétique*, núm. 56 (1983), p. 431.

⁹ M. M. Bakhtin, «Epic and Novel», en *The Dialogical Imagination*, traducido por C. Emerson y M. Holquist, editado por M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1983), p. 29.

¹⁰ M. M. Bajtín, «El problema del texto», en *Estética de la creación verbal*, traducido por T. Bubnova (México: Siglo XXI, 1982), p. 312.

¹¹ *Ibidem*.

¹² «Epic and Novel», p. 39.

¹³ Alfonso Gumucio Dragón, *Provocaciones* (La Paz: Ediciones Los Amigos del Libro, 1977), p. 269.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 269-270.

La Sra. Beatriz [...]: Pero... no dijo usted en el «Antón», página 219: «Acción. Cruzarse de brazos es complicidad»?

Yo: Sí, pero...

[...]

La Sra. Beatriz: Usted se contradice.

[...]

Yo: Lo dije porque pensé que venceríamos. Pero me equivoqué.

Yo: Era siete años más joven.

La Sra. Beatriz: Lo dijo. Se contradice. No es coherente.

[...]

Yo: [...] cuando dije que cruzarse de manos es complicidad... Yo pensaba que podíamos vencer. Que la batalla y la victoria eran posibles. Que se podía lavar un siglo y medio de cobardías, mentiras y bastardías con la sangre de nuestros enemigos...

[...] Ya he visto que ése no es el camino.

Que la sangre ajena no redime (pp. 179-180).

En relación a la apelación a la conciencia y al rechazo a la violencia, se desarrolla un proyecto de tinte apocalíptico que proclama la redención mediante una radical reacción pasiva dirigida a la conquista de la dignidad y de la libertad:

Cruzarse de manos contra el plomo asesino que dispararán nuestros hermanos contra nosotros.

[...]

Paralizar la tierra.

No sembrar. No cosechar. No fabricar. No extraer la roca. No quemar el mineral. No comer. No respirar.

Hasta que aprendan. Hasta que sepan que valoramos más la muerte a nuestro modo que la vida según nos obligan a vivirla.

Cruzarse de manos y dejarse morir para conquistar la vida (pp. 160-161).

Y más adelante:

Aunque el odio del mundo parezca vaciarse sobre nosotros. Aunque nuestros asesinos inunden con nuestra sangre los horizontes. Aunque la Bestia se asfixie, ahíta, en nuestras carnes. Y aunque el sol, aterrado, decida apagarse (pp. 162-163).

La necesidad de devolverle a la realidad su sentido, la conciencia de que hacerlo requiere medidas radicales y el convencimiento de la inutilidad de la violencia desembocan en esta visión utópica que apunta más al desesperado empeño por «limpiar» la realidad que al diseño de una posible solución real. Toda noción de futuro, claro, se halla, en el contexto de la

novela, teñido del enclaustramiento aniquilante que proyecta la visión del individuo.

La inclusión de *Sombra de exilio*, por otro lado, responde a la intención de enfrentar el «yo» del pasado con el «yo» del presente (condensadores ambos de la imagen autorial en las novelas respectivas) y de ilustrar, de esta manera, los efectos de una experiencia que separa dos momentos en la actividad creativa.

Aunque *Morder el silencio* se autodefine como una suerte de «continuación» de *Sombra de exilio*, lo que en realidad proyecta es la voluntad de evocar lo que una experiencia terminante ha dejado atrás; de comparar la marca que ésta ha dejado en el «yo» que narra, con la frescura y la agresividad del «yo» que empezaba a vivir:

Me he quedado allí, en esas hojas de papel sábana tamaño oficio, y estaré para siempre allí, adolescente atrevido, desesperado, cínico.

Nunca más seré ése, que creyó que la vida era una taza de leche y se largó, porque había leído «Por quién doblan las campanas», a ver el mundo.

Yo consumo, con más pena que gloria, mis días entre estas calles de rutina adormecedora y letal (p. 60).

No se reniega de la obra anterior, se la reevalúa a la luz de un presente al que le ha sido arrancado su pasado por la experiencia procesada en la novela. Así, *Morder el silencio* proyecta un otro modo de ver la realidad, un modo a través del cual se tilda a las novelas anteriores de «tímidas, incongruentes, oscuras, indecisas, cobardes» (p. 260) al haber sido escritas bajo la sospecha de lo que en el presente se ha convertido en certidumbre: el absurdo que suprime toda idea de libertad y de plena realización para quien se halla inmerso en la inversión de la legalidad, de la moralidad y del sentido. Sin embargo, una vez asimilada la autocrítica a la que apunta esta revisión de su obra anterior en el proceso de auto-redefinición, el individuo desemboca en una actitud armónica con respecto a su propia actividad creativa. Asume las rupturas, las disparidades, los diferentes momentos vitales que cada una de sus obras incorpora y concluye:

A través de mis libros, libros que he amado tanto, finalmente conquistó hoy, en el amanecer de mi muerte, la ciudadanía del mundo.

No he escrito bien; no he escrito todo. Ni siquiera he escrito lo que quise, algún día, escribir.

Pero, he escrito.

Y he aprendido que estaba en mis límites el no ambicionar más (pp. 222-223).

El «viaje» emprendido por el narrador-escritor a través del silencio aniquilador impuesto por la Bestia culmina en la aceptación de su «muerte» y en la afirmación de su propio triunfo sobre ella («me ha matado, pero tarde» [p. 258]). Emerge este triunfo del hecho mismo de haber escrito, de haber registrado las diversas facetas de la experiencia, de haber edificado, así, una nueva percepción de sí mismo y de su relación con el medio. «No fue fácil —afirma—. Fue necesario un acto de fe... Este acto de fe» (p. 263).

La experiencia no es completa sin un registro que racionalice su verdadero significado; sin un acto —en este caso, un acto escritural— que constata la verdad esencial revelada a través de sí mismo¹⁵. Consiste esta verdad esencial en haber retenido, aun inmerso en el mismo medio y en la misma absurda realidad, lo único que, en primer lugar, siempre había el individuo poseído: la Vida provista de sentido por el Amor y la fortaleza de la lucidez que provee el Canto. El narrador concluye, así, su narración con una apertura («decirte que el camino ha sido largo y duro, que he rechazado el silencio, que intentaré buscarte otra vez», le dice a su «lector») que emerge sólo a través de su radical desarraigo con respecto a su medio:

La Bestia me arrinconó con su fuego de odio contra la sombra de mis cobardías y falsedades, y fue destruyendo mis más internos ropajes. Quemó mi fe. Mi amor hacia los demás, lo quemó.

Mi deseo de contribuir algún día con humildad pero con certidumbre, lo quemó.

Quemó mi identidad con mi sangre (p. 261).

La clausura así percibida no ofrece otra alternativa que la de la partida, símbolo, en *Morder el silencio*, de la erradicación que se asume interiormente:

¹⁵ Puede asociarse esta relación entre experiencia y escritura que desarrolla la novela con lo que John Freccero denomina «the novel of the self». Escribir una novela de este tipo significa «to capture the essence of one's experience and then to dramatize it in terms that are intelligible to others». En realidad, la experiencia de conversión —el abandono del «yo» del pasado y la edificación de un «yo» diferente a través de la revelación de la verdad— que atraviesa el individuo que la escribe es, simultáneamente, la experiencia de la escritura; asimismo, para existir, una novela de este tipo depende de la conversión de la cual es expresión. Esencialmente, se pretende, a través de ella, establecer una relación entre la experiencia de quien escribe y de quien la lee y, por extensión, conducir al lector hacia su propia conversión. «Introduction», *Dante: A Collection of Critical Essays*, editado por J. Freccero (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1965), pp. 1-7.

Voy a inventar mi vida otra vez.

Voy a aceptar mi muerte en el mundo de la Bestia, esa muerte que me impuso el silencio impuesto por la Bestia...

Voy a marcharme otra vez.

Yo sé que para la Bestia no hay fronteras, así que sé que éste será un largo viaje. Y sé que me acosará todos los días, así que estoy dispuesto a hacerme de un mundo propio y fuerte (p. 257).